

二十世纪中国美术思想

Thought of Chinese Fine Arts in the 20th century

◎ 李小山

十多年前，我与一位同事合著了当时第一本《中国现代绘画史》，由于写作时间比较匆忙，加之学识和能力不足，书中疵点多多。回过头再看，不光是我们写作的准备与水平存在一定问题，写作的环境和氛围也不尽理想，缘由无须赘叙，开放和进步是一个艰难曲折的过程，不单是整个社会需要交付足够的学费，就个体而言，很多时候大约只能是知其不可为而为之，做那些投入大量精力却无几回报的无用功。

一段时期以来，不断有朋友和同行建议我重写或者修订此书，说实话我从来没有动过这个念头。今年，在我写完一本介绍中国当代艺术的小册子后，突发奇想觉得我应该以一种新的方式来书写这段历史。近几年有关于中国现当代艺术史的书籍越出越多，它们从不同角度丰富和深化了研究的学术水准，自然是好的，但我仍感到有诸多不满——这是因为，发生在二十世纪中国艺术领域的事件太繁复太庞杂，任何一个环扣都非孤立，任何一种线索都可能牵出一团乱麻，这无疑造成了论说的困难，——我看到多数论者要么就事论事陷于史料堆积，而缺乏综观历史的眼光，要么只凭臆想出的某种历史“规律”，将艺术史与社会史政治史合而为一，而失去艺术自律的价值。

就我眼下翻阅的各种资料看，整个二十世纪中国艺术的发展演变过程，有三个要点未被论者注意，1，思潮大于思想；2，创作大于理论；3，事件大于作品。这似乎带有宿命的意味——大家知道，二十世纪中国所发生的一切，都与世界形势环环相扣。与封闭的自给自足的传统中国比较，现代的中国是国际大家庭中的中国，因而她内在的各种细微变化都和外因的推促密切联系着。假使把这一点当做前提，那么，我们谈论艺术及艺术以外的事物就具有了一定的范围。——尽管，艺术发展演变的轨迹离不开社会背景，并且在很多时候，背景的作用比艺术的自律对艺术更重要，但这不足以证明艺术可以被背景吞并。恰恰相反，在我们谈论艺术时，它所折射的种种社会(时代)特征在它身影中都能够找到对应。

按曾经流行的说法，二十世纪的中国是在“刺激—应变”模式中发生变化的，作为一个时代主题，它是否成立？——很多情况下，“我们”若缺少了“西方”的现成版本，缺少了某种可以借用和模仿的对象，还剩下多少能够提供给时代以新的艺术生命？毫无疑问，传统艺术到了二十世纪已经与时代脱节太远——尽管从表面看，它仍然具有生存的广阔基础，甚至在一定程度上，它还更多地满足着社会需要，但这只是事物运行惯性的一个具体例子，就艺术史意义而言，它的价值是大受怀疑的。几乎在一切方面，“西方”的影响才真正具有实质性制约作用。如果“我们”不从狭隘的民族主义情绪角度看待它，其实并不让人难以接受，这是当代世界普遍化的事实。无论是地区的划分，还是国家的身份，包括文化类型的定性，都是以西方为中心和转轴的。正如马克思早就说过的，发达国家向不发达国家所展示的是后者未来的发展图景。自然，任何事物

都有差异，差异和不平衡才是造成人类文明丰富多彩的根源，宗教、艺术等文化现象永远不可能只此一家别无分店，西方潮流也永远冲不垮非西方国家的隐蔽而坚固的堤坝。——所以，二十世纪中国艺术的发展演变不过是刚刚拉开的序幕，真正的好戏还在后头。

我把重点放在对二十世纪中国艺术“思想”的研究上，相对于一般艺术史来说，涉及的内容和意义就有了许多不同。而且我相信，无论是艺术还是其它人文学科，研究者具备什么样的观念决定了研究的方向和可能性。况且艺术永远处在变化不定的过程中，没有人能够揭示它的本质和真理，作为存在之物，它本身的呈现是最真实的，——但因为这种呈现很容易被某种世俗的习惯所曲解，因此，那种力求排除世俗习惯的言说仍然显得必要。就是说，单单陈述历史“事实”的发生是不够的，还应该指出它何以如此，以及对它予以有力的概括。

当我谈及上面的三点：思潮大于思想，创作大于理论，事件大于作品，是基于这样的考虑：首先，二十世纪的中国艺术没有产生独创性的有价值的思想，只有各种各样的走马灯似的“思潮”；一些有影响力的艺术家和理论家只在忙于制造和出产“思潮”，以一种运动的方式，一种华而不实的热闹将“思潮”变成流行的时尚，但是潮起潮落，在思想的沙滩上建立不起坚固的大厦。——这一点，不光是艺术界的单个现象，整个人文领域普遍地存在这个问题。其次，由于思潮中推演不出思想，创作就必然地自行其事，远远跑在理论前面。综观中外艺术史，创作牵动理论的事实似乎更为显著，特别是二十世纪，创作的自由度大大增强，而理论却相对地迟钝，但从西方成熟的经验看，两者之间的关系仍然是平衡的，——这样的平衡在二十世纪中国艺术中几乎不存在，理论比之创作要歉收得多。再者，我们从二十世纪中国艺术的整个面貌里，看到的事件要比作品醒目些和有意义些，显然这是由于艺术家和理论家共同的兴趣所在，“革命”、“振兴”、“救亡”、“为什么什么服务”，等等，人们肩扛这些大而沉重的主题，艺术的目的性反倒闪闪烁烁，随着每个具体阶段的社会要求而沉浮，艺术家理论家的个人作用显得飘忽不定。这三点，当然不能概括二十世纪。在写作《中国现代绘画史》的导论时，我把艺术家分为“延续型”和“开拓型”这两大类。或许是个人习惯，我希望在写作中灌注一种对事物的概括能力，如我喜欢的“我思故我在”、“上帝死了”、“生命不能承受之轻”那样的言论，很容易得到内心的热烈呼应。然而，概括本身意味着智力的冒险，存在的一切都是纷繁复杂的，任何概括都可能挂一漏万，一方面也许是判断问题，更多的也许是言说的方式问题。例如“延续型”和“开拓型”的定位就显得过于僵硬，削弱了事实的丰富及细腻程度，——所以，我在后来的写作中倾向于陈述而尽量不做结论不作概括。个人的矛盾其实便是存在的一个缩影，当你偏向一个方面时，你所站的位置很可能与错误一步之遥，而在你偏向另一个

方面时你可能已经陷入了错误的泥潭。我们能因为害怕错误而停止思考吗？思考的乐趣和写作的乐趣是一样的，——用萨特的话说，既是存在的考察又是对自身的考察。

在我准备写作本书时，有一个想法始终高涨不衰，即我应该写出一本有趣而独具我个人色彩的书，——请读者注意，我这么说，并不表示我随心所欲地对待艺术史问题，我不过是想拿我的思考贯注进去，——因为我看到了太多的人云亦云，太多的由资料堆砌而成的“艺术史”，太多的在历史残片里挑挑捡捡而缺乏思想线索的东西……总之，我不愿重复别人的老路，在某种程度上，我宁愿冒“主观”、“独断”这样的风险，也不四平八稳把自己溶化在众人的意见之中。对历史的研究，素来存在各种观点和方法、各种角度和立场，我所阅读的精彩的艺术史、哲学史、社会史、政治史等等，都不是建立在那种简单意义上的“客观”、“公正”基础上的。即使我们收集再多的史料，再多的历史故事的细节，或者占有再多的别人未能涉足的历史文献的边角料，是否就构成了完备而有意义的历史知识呢？以康德观点，如果不首先探讨认识的能力和性质，便雄心勃勃叫嚷要去认识世界的本质，就像飞鸟要超过自己的影子，是根本不可能的事情。在当代，无论是艺术史或旁的什么史，其前沿部分，都体现出了一种对于传统史学的反抗，“客观”、“公正”式的陈述被冰封和库存，“一切历史都是当代史”的观念泛指成一切历史都是当前的自我意识的历史，——这正如那句大家熟悉的话：历史不能假设。当年梁启超直言二十四史不过是帝王的家谱，指的正是国家意识形态的史观。而被我们所熟悉的近现代的“正史”是些什么呢？用哈韦尔的话讲，叫做“胜利者的历史”。或者说是“历史真理”如何显现的历史，我们被反复告知，什么是正确的，什么是不正确的，什么是必然的，什么是该淘汰的。这表明，当历史与意识形态纠缠不清时，就会发生波普尔曾一针见血地戳破的神话——集体话语背后的“扭曲”。

另一个问题是，谈到艺术史，特别是艺术的“思想史”时，有无必要回答有关“规律”、“真理”等问题？如果我们承认艺术史(包括艺术的“思想史”)是科学的，那么如何处理科学的普遍性在它们之中的运用？因为艺术史(包括艺术的“思想史”)的特殊性并不使其成为普遍性之外的飞地。然而“规律”、“真理”是什么，是不是一旦被“揭示”之后就像石膏那样固定不变呢？并且，对历史的认识，后人是否一定超越前人呢？在这一点上，我接受那个大家普遍接受观念：没有任何人能够接近并把握终极真理，而只能在相对的范围内和相对的程度做得更好。“规律”和“真理”不纯粹是冷冰冰的外在客观，不仅是喜马拉雅山和大气层，不仅是历史和社会，存在是囊括一切的，譬如海德格尔那个诗意化的存在理想的预示。

在我写的一本介绍中国当代艺术的小册子里，我用了毛泽东论述中

国革命时的逻辑：什么是战争？什么是革命战争？什么是中国革命战争？——研究二十世纪中国艺术和它的“思想”，关键词是什么呢？能否运用这种逻辑的递进关系呢？黑格尔曾强调一切问题其实都是历史问题，意思是对一切问题的考察皆不能离开具体的历史语境，这是一个著名而重要的观点。维护一般意义上的艺术自律，和将它安置在历史语境中加以考察，角度和方式是不一样的。但是无论如何，对艺术以及对艺术“思想”的历史发展加以研究，本身就可以看作是某个“历史问题”，它们的线索与形成历史的各种因素环环相扣、紧密相连。

前面提到，二十世纪的中国已经不是传统的中国，不是封闭的天人合一的中国，她身上所发生的巨大变化或许比我们看到的和想到的更大，——但是从我们身处的现实看，这种变化仍然是缓慢的和表面的。几朵浪花不说明事物的真正潜流，那么我们深入到什么样的尺度才能把握真正的潜流？我记得十四世纪日本的一个统治者说的：世界是世界的世界。我还记得苏东坡说的：逝者如斯，而未尝往也，盈虚者如彼，而卒莫消长也。盖将其变者而观之，则天地曾不能以一瞬，自其不变者而观之，则物与我皆无尽也。——是的，回到原先的说法，看待事物取决于角度和立场，没有无边无际的观点，也没有没有范围的思想。如何把二十世纪中国艺术的“思想”安放在一个适当的位置，与观看者自己的位置有关。我读过张岱年先生的一段话：儒家强调两点：一是人格独立、意志独立，孔子说：三军可夺帅也，匹夫不可夺志也。二是主张个人对社会要有责任心。另外我还读过李学勤先生的一个观点：中国学术的核心是经学。两位前辈都有自己的位置，然而我想，他们在自己的位置上，提供给学术的东西不是垄断，而是个人的“意见”，甚至这样的“意见”与实际情况有比较大的出入。——这一点，正是我对自己和写作的要求，面对的事物可以千差万别，但对二十一世纪的中国艺术将会如何？这比我写作此书所面临的问题要大得多，我们能预见什么呢？十九世纪末二十世纪初有不少人预见二十世纪的艺术将会如何如何，结果无不是牛头不对马嘴的。即便像辩证法大师恩格斯，面对他的时代的先进枪支，也竟发出感叹，以为先进得快要到头了。经过二十世纪的人应该更加懂得，一切事物的局部都可能发生在我们的预见之外，一切具体的东西都会随时间的推移变得不可捉摸。然而，“以往”留给“未来”的一些基本问题并没因此消失，我相信就大的轮廓而言，二十一世纪的中国艺术必然地更加清晰，她的内在矛盾和外部冲突会相对减缓，因为经过长达一个世纪的铺垫，她已逐渐完成了方向的转变，如丹尼尔·贝尔说的那样，通往上帝之城不是因为信仰，而是因为经验的铺垫。——这样的说法尽管抽象，但有助于我们从中获得有益的启迪，引领我们少犯错误，经验——也许没有比它更适合当我们的导师了。